Cristian-Robert Velescu

Valentine de Saint Point, amie et modèle de Rodin[1]

Nous connaissons déjà le personnage-clé, directement responsable de la venue de Meunier à Paris. Il s'agit de Valentine de Saint Point, amie intime de Ricciotto Canudo. Leur relation – qui s'est avérée être une relation quasi matrimoniale – peut expliquer le fait que c'est précisément Canudo qui a attendu Meunier sur le quai de la gare, au moment où celui-ci, parti de Marseille, arrivait à Paris, au début du mois d'août 1910, pour travailler comme secrétaire du sculpteur Auguste Rodin.

Une photo d'époque représente Anne Cessiat – alias Valentine de Saint Point – dans son atelier parisien, au 19 de la rue de Tourville, dans le XVI[e] arrondissement (dit de Passy), quartier select, habité par des gens aisés. Une ambiance *fin de siècle* enveloppe l'artiste. Assise sur une chaise à haut dossier au milieu de la pièce, à une distance appréciable de l'œil du regardeur, la poétesse-danseuse s'offre aux regards comme sur une scène de théâtre. Vue de profil, avec son menton volontaire – c'est peut-être ce détail précis qui définit l'attitude distante, légèrement méprisante, affichée par la protagoniste de la photo –, Valentine de Saint Point donne l'impression de jouer dans une pièce de théâtre. Cette attitude qui impose de la distance n'est pas passée

[1] Chapitre tiré de l'ouvrage *Rodin, Brancusi, Meunier și cultura clasică*, traduit en français avec l'aimable autorisation de l'auteur. Cristian-Robert Velescu (n. 1952), critique et historien de l'art, écrivain, vit à Bucarest et enseigne l'histoire de l'art à l'Université Nationale des Arts de Bucarest. Sa carrière didactique a débuté à la Faculté des Arts de Timisoara, dans le cadre de l'Université de l'Ouest. Il est l'auteur de plusieurs livres dédiés à la modernité roumaine et européenne, aussi bien qu'à l'avant-garde historique, dont : *Brâncuși inedit – însemnări și corespondență românească* (coéditeur Doina Lemny), Bucarest, 2004 ; *Victor Brauner d'après Duchamp sau drumul pictorului către un suprarealism "bine temperat"*, Bucarest, 2007 ; *Avant-gardes et modernités. Brancusi, Duchamp, Brauner, Voronca, Tzara & comp*, Bucarest, 2013 ; *Autour de l'atelier de Constantin Brâncuși : Chemins des modernités, chemins des avant-gardes*, Bucarest, 2015 ; *Rodin, Brancusi, Meunier și cultura clasică*, Bucarest, 2016. Ce dernier livre a reçu, *ex aequo*, le Prix « G. Oprescu » de l'Académie Roumaine. Il a également publié des études et des articles dans des revues et des publications prestigieuses de l'étranger, dont : « Le portrait ou l'anti-mimétisme chez Brancusi », dans *Les Carnets de l'Atelier Brancusi, la série et l'œuvre unique – Le portrait ?*, Paris, Centre Pompidou, 2002 ; « "J'aime mieux respirer que travailler" : iconoclastie et création chez Marcel Duchamp », dans *Ligeia – Dossiers sur l'art*, an XXX, nos. 153–156, janvier–juin 2017. Il est l'auteur de catalogues d'expositions dont il fut également le curateur.

inaperçue aux yeux de ses contemporains, et même les exégètes les plus récents n'ont pas pu en faire abstraction lorsqu'ils se sont penchés sur cette personnalité complexe et sans doute surprenante, voire mystérieuse. Ils ont tous dû prendre acte de cette particularité comportementale qui faisait partie – semble-t-il – des stratégies de communication au moyen desquelles Valentine de Saint Point faisait passer ses idées et ses messages culturels, affirmant sa personnalité tout entière, y compris sa présence corporelle et sa féminité, tout à la fois :

> Par ses attitudes, ses déclarations, Valentine entretenait le mythe de la femme altière, complexe, provocatrice, qui attirait le regard et suscitait les commentaires d'un public voyeur. Mais c'était pour elle le seul moyen d'être intégrée au monde grâce à un jeu social et culturel très élaboré, basé sur l'exhibition maîtrisée, censée la valoriser. Il devait servir la reconnaissance spécifique de son sexe féminin car Valentine revendiquait pleinement son sexe. En tant que femme nouvelle, elle souhaitait se montrer dans le rôle d'un être indépendant, épanoui, créatif, auto-suffisant, tant dans la vie privée que dans son activité professionnelle.[2]

Certains témoignages de l'époque sont encore plus explicites en ce qui concerne la manière dont Valentine de Saint Point était disposée à se montrer en public. Ainsi, un article paru dans un journal américain relate un épisode ayant eu lieu en décembre 1914 :

> Madame de Saint Point vient de donner dans son atelier une grandiose réception d'après-midi, à laquelle étaient invitées, comme je l'ai déjà mentionné, environ trois cents personnes. Il y avait là des membres de la société mondaine ainsi que les artistes les plus originaux et les plus talentueux de la ville. Parmi les personnes présentes il y avait aussi Miss Nathalie Clifford Barney, nièce du dernier William C. Whitney, qui vit maintenant à Paris et écrit de la poésie franco-grecque, Jules Bois, le distingué dramaturge, Paul Fort, le « Prince des poètes », et F. T. Marinetti, le chef de file du mouvement futuriste. Eh bien, que fit alors Madame de Saint Point ? Lorsque chaque recoin de l'atelier fut plein de monde, la draperie qui cachait une estrade basse située à l'un des bouts de la salle s'ouvrit, dévoilant la charmante amphitryonne dans le costume d'Ève, celle d'avant la Chute. Elle posa dans différentes attitudes qui copiaient des statues célèbres du Louvre et du musée du Luxembourg – des chefs-d'œuvre de l'art antique et moderne. Elle exécuta aussi quelques

[2] Véronique Richard de la Fuente, *Valentine de Saint Point, 1875-1953 : une poétesse dans l'avant-garde futuriste et méditerranéiste*, Éditions des Albérès, Céret, 2003, p. 43.

danses surprenantes, représentant des nymphes grecques qui tournaient ainsi que d'autres sujets poétiques.[3]

En revenant à la photo qui représente l'atelier de l'artiste – où l'estrade, qui avait été auparavant masquée par une draperie-rideau, est bien visible –, on remarquera que la « scénographie » n'a pas été négligée. La poétesse-danseuse est entourée d'objets précieux. Réunis dans un savant pêle-mêle évoquant la boutique d'un antiquaire, ces objets attirent indubitablement la curiosité du regardeur. Vu l'intensité de l'information visuelle, le spectateur est tenté d'identifier les objets, d'en estimer l'authenticité et la valeur, peut-être même de les inventorier. On découvre ainsi des pièces de mobilier précieuses, tissus et broderies, statuettes, tableaux et miroirs, lampadaires, cafetières orientales façonnées par repoussage du métal, ou encore une ménorah. Et avec tout cela, en fond de toile, quelques dessins encadrés sollicitent également la perspicacité du regardeur. Tels qu'ils se présentent, en plusieurs rangées superposées, ils semblent constituer une série. Puisqu'ils se confondent avec l'arrière-plan de la photo, les dessins se laissent difficilement analyser. Pourtant, grâce à certaines particularités stylistiques – telle que la proportion entre la blancheur de la feuille de papier et le dessin proprement dit – et surtout grâce à leur dynamique, ils semblent se rattacher au thème générique de la danse. Pour le sujet regardeur, l'identification thématique sera facilitée par la mise en rapport mentale avec la série de dessins de Rodin représentant les danseuses cambodgiennes, que Rilke avait commentée dans un texte admirable consacré à Rodin. Même si les dessins exposés rue de Tourville ne présentent pas, de manière directe, les « danseuses cambodgiennes » – nous ne le saurons probablement jamais avec précision –, leur thématique chorégraphique est néanmoins indubitable. Elle est facilement reconnaissable en dépit de la distance. Mais il n'est pas exclu que ces dessins représentent Valentine de Saint Point elle-même, puisqu'on sait que la poétesse-danseuse avait rempli temporairement auprès de Rodin les missions de secrétaire et d'exégète, mais aussi de modèle disposé à poser occasionnellement[4]. On sait également qu'elle a été l'élève du maître, mais on

[3] Fragment traduit de l'anglais : „With Astonishing Courage the Distinguished Mme. de Saint Point Becomes the Pioneer in a Rather Dubious New Social and Art Movement in Paris", Washington Post (Washington), 4 janvier 1914, p. 41.

[4] Cette « polytropie » ou habileté dans divers domaines était bien l'une des qualités que Rodin exigeait de la part de ses secrétaires. Valentine de Saint Point n'en a pas été exceptée : « Valentine remplissait donc parfois le rôle de secrétaire, pour rédiger des lettres, accomplir des formalités administratives, car même lorsqu'il avait une ou un secrétaire attitré, le sculpteur recherchait les conseils de ses amis pour le guider dans ses écrits, une fois les décisions prises. Ceux qui l'entouraient étaient appelés à remplir plusieurs rôles pour le

ne connaît aucune sculpture qui soit réalisée par elle. En revanche, on connaît ses œuvres graphiques, et l'on sait aussi que lors de l'édition de 1913 du Salon des Indépendants elle a exposé une série de portraits, remarqués par Guillaume Apollinaire : « Des portraits fougueux et pénétrants de la poétesse Valentine de Saint Point. On retrouve ici les qualités ardentes et personnelles de ses toiles du salon d'Automne. »[5]

Pour ce qui est de la pédagogie rodinienne, dont elle a sûrement bénéficié[6], elle a su la convertir en substance exégétique[7]. Il convient ici d'attirer l'attention sur une certaine coïncidence. Nous avons déjà précisé que l'initiative de faire venir Mario Meunier à Paris doit être attribuée à Valentine de Saint Point, et que celui qui avait servi d'intermédiaire entre elle et l'helléniste était bien Ricciotto Canudo, qui avait connu Meunier dans l'ambiance de la revue *Le Feu*, mais qui – comme on l'a déjà vu – était également l'ami intime et constant de la poétesse-danseuse. L'arrivée de Meunier permettait à Valentine de Saint Point de se libérer des tâches du secrétariat, pour continuer librement à accomplir celles d'élève, de modèle et d'exégète de Rodin. Or la coïncidence est là, précisément : les derniers secrétaires de Rodin se sont également manifestés comme exégètes. D'où l'on peut déduire que Rodin non seulement les inspirait, mais il les déterminait aussi à écrire sur lui et sur son art, peut-être même en leur imposant cette activité d'exégèse de la manière autoritaire qui lui était propre. Parmi tous les exemples, c'est celui de Rilke qui apparaît comme le plus illustre. S'y ajoute l'exercice exégétique de Valentine de Saint Point, mais aussi celui de Mario Meunier. Une comparaison anticipative et, par la force des circonstances, superficielle, des trois exégèses nous permet d'affirmer que dans celle de Rilke c'est uniquement l'œuvre de Rodin qui est hyperprésente, et non pas la personne ni la voix du maître. En revanche, dans les écrits de Valentine de Saint Point et de Meunier, la silhouette ainsi que la voix de Rodin se laissent percevoir en égale mesure. Il pourrait bien s'agir d'une question d'écriture, mais cela pourrait également signifier que, des trois secrétaires devenus exégètes, seuls Valentine de Saint Point et Mario Meunier ont été intégrés plus fermement – chacun d'une manière spécifique – dans la vie quotidienne

satisfaire et parfois aussi subir ses revirements, ses emportements. » Véronique Richard de la Fuente, *op. cit.*, p. 91.

[5] Guillaume Apollinaire, « À travers le Salon des Indépendants », dans *Chroniques d'Art, 1902-1918*, Gallimard, Paris, 1960, p. 377.

[6] Deux des secrétaires de Rodin – Rilke et Meunier –, ont également affirmé, chacun à sa manière, que Rodin leur avait appris beaucoup de choses.

[7] Voir Valentine de Saint Point, « La double personnalité d'Auguste Rodin », dans *La Nouvelle revue*, no 170, T. 43, no Nlle série (1906/11/01).

de Meudon et de la rue de Varenne. Rodin a dû leur assigner des rôles différents, en fonction de leur statut social et du milieu d'où ils étaient issus. Le maître semblait avoir une sensibilité toute particulière pour la position sociale des gens. Meunier a accompli auprès de Rodin des tâches diverses, dont certaines insignifiantes ou même triviales, comme nous allons le montrer plus loin. En anticipant les choses, nous pouvons affirmer que le statut de Meunier oscillait en permanence entre celui d'un secrétaire s'occupant de la rédaction des lettres et de l'accueil des visiteurs et celui d'un « homme à tout faire ». C'est peut-être précisément ce genre de position – qui supposait la familiarité dans le sens traditionnel, « l'homme à tout faire » étant traité comme l'un des membres de la famille étendue, qui comprenait aussi les domestiques – qui a eu pour résultat la présence si vivante de Rodin dans les écrits exégétiques dus à Meunier. Parmi les trois exégèses que nous avons en vue – celles de Rilke, de Valentine de Saint Point et de Meunier – c'est dans la dernière que la silhouette robuste de Rodin s'impose fermement, de même que sa voix qui se fait entendre avec une intensité accrue, vu que Meunier le cite souvent, en utilisant les guillemets. Valentine de Saint Point, tout au contraire, a su s'imposer grâce à son ascendance noble, doublée d'une ascendance culturelle. C'était une arrière-petite-fille du poète Alphonse de Lamartine. Le fait que la poétesse-danseuse était en même temps le modèle et l'élève du maître[8] ne pouvait pas faire oublier ces deux formes de noblesse. D'ailleurs, la place toute particulière que Valentine de Saint Point occupait dans l'estime de Rodin – distincte de celle réservée à d'autres secrétaires – peut être déduite aussi des formules d'adresse présentes dans la correspondance que la poétesse-danseuse a eue avec Auguste Rodin. Ainsi, « Maître et ami » ou tout simplement « Maître » contrastent avec les formules baroques, marquées par un certain servilisme, caractéristiques à la correspondance Meunier-Rodin, de même qu'elles contrastent avec les formules nullement serviles, pourtant marquées par une certaine appréhension, propres aux lettres que Rilke adresse à Rodin. C'est précisément ce genre de rapprochement, apte à consolider le climat de confiance entre le sculpteur et la femme qui a été pour lui son amie, sa secrétaire, son élève, son modèle et son exégète, qui a dû faciliter l'apparition non seulement de l'image, mais aussi de la voix de Rodin dans les pages que Valentine de Saint Point lui a consacrées. Ces apparitions sont pourtant rares

[8] Dans le vocabulaire de Rodin, des mots tels que « élèves » ou « modèles » étaient chargés d'ambiguïté : « Car si Rodin se consacrait exclusivement à son travail, il n'oubliait pas le plaisir de la compagnie des femmes, de ses nombreuses conquêtes qu'il appelait ses "élèves" ou ses "modèles". » Voir Véronique Richard de la Fuente, *op. cit.*, p. 94.

dans les textes exégétiques signés par la poétesse-danseuse. Voici un fragment extrait de l'une de ses exégèses les plus importantes et les plus connues :

> Ainsi, le sculpteur devient un second créateur dans le sens presque littéral du mot, car il ne compose pas seulement de la matière inerte, mais il lui transmet aussi une seconde vie, une vie éthéréenne, dont l'ineffable secret semblait jusqu'ici appartenir uniquement au grand mystère de la génération[9]. Lorsque j'ai demandé au maître la clef de cet immense apport, dont il a doté l'art qu'on aurait cru le moins apte à l'accueillir, l'art le plus solide, j'attendais une explication subtile et mystérieuse du grand magicien, qui visiblement fait palpiter la matière inerte, qui presque quotidiennement crée de la vie humaine dans le marbre. Avec le sourire très fin de sa bouche et de ses grands yeux d'enfant, il me répondit simplement : « J'exagère certains modelés. […] Ces exagérations sont réglées par une ordonnance parfaitement éclairée des plans, par un sens extraordinairement aigu et exercé des nuances, par une volonté extrêmement précise de l'amplification progressive du modèle que je commence à exécuter avec un souci méticuleux de la réalité qu'il me présente physiquement, pour lui ajouter ensuite les éléments plastiques caractéristiques, qui me sont nécessaires pour exprimer la réalité qu'il ne me présente pas, mais que je découvre en lui. Ainsi, loin de corriger la nature d'un être, je l'aide à se manifester tout entière, dans une seule de ses attitudes ». Mais le silence souriant qui suivit son simple aveu, quelques-uns de ses gestes d'une délicatesse si rare, si impressionnante, du fait de ses mains habituées aux luttes rudes avec la matière et qui m'indiquaient sur ses marbres la vérité qu'il venait de m'énoncer, suffirent à me révéler le grand secret de sa technique. C'est le secret de la beauté encore assez méconnue de toute son œuvre, celui qui contribue grandement à lui fixer dans l'histoire de l'art la place d'un innovateur.[10]

En analysant ce fragment exégétique tellement complexe, nous ferons tout d'abord remarquer qu'il a été rédigé en 1906, année où, poussée par le besoin, la poétesse-danseuse avait effectivement pris la place de secrétaire de Rodin, restée vacante suite au départ de Rilke. Lu attentivement, le fragment dévoile des idées que Valentine de Saint Point allait placer dans le premier et surtout dans le deuxième des trois manifestes futuristes qu'elle a publiés : *Manifeste de la femme futuriste*, *Manifeste de la luxure* et *Le Théâtre de la femme*. Nous avons en vue la comparaison entre les deux formes de création – « spirituelle » et « charnelle » sur lesquelles elle attire l'attention de ses lecteurs. Dans le *Manifeste de la luxure*, Valentine de Saint Point place ces deux formes de création dans un rapport d'égalité parfaite : « La chair crée comme l'esprit

[9] Le mot « génération » acquiert dans ce contexte le sens de procréation.
[10] Voir Valentine de Saint Point, « La double personnalité… », p. 41-42.

crée. Leur création, en face de l'Univers, est égale. L'une n'est pas supérieure à l'autre. Et la création spirituelle dépend de la création charnelle. »

Le germe de cette idée semble se trouver dans le texte que Valentine de Saint Point consacre à Rodin, lorsqu'elle affirme que la vie que le maître insuffle à ses sculptures semble être de même nature que celle qui est due au « grand mystère de la génération ». Compte tenu du contexte, la « génération » à laquelle se réfère l'auteure ne peut être que de nature charnelle. Comme le sculpteur travaille avec la matière brute, inerte, la moins apte à accueillir dans ses structures le phénomène de la vie, il arrive, finalement, à la réalisation d'un paradoxe : Rodin réussit à conférer à cette génération toute naturelle – c'est-à-dire charnelle – des formes spiritualisées, « éthériques ».

C'est comme si Rodin avait fait fusionner dans son œuvre les deux modes de création dont parlait Valentine de Saint Point dans le *Manifeste de la luxure* en les présentant comme complètement distincts. Elle insiste pourtant sur leur importance égale, en précisant que « l'une n'est pas supérieure à l'autre ». Et s'il fallait malgré tout imposer un ordre de prééminence, ce serait la forme de création « charnelle » qui serait favorisée, puisqu'on précise dans le manifeste que la création appelée « spirituelle » dépend, en fait, de la création charnelle[11].

Ce qui rapprocha Rodin et Valentine de Saint Point, ce furent, indubitablement, les préoccupations chorégraphiques de la poétesse-danseuse. Cela vient appuyer l'hypothèse selon laquelle les dessins de l'atelier de la rue de Tourville pourraient bien être des créations de Rodin, résultat des séances de pose pendant lesquelles Valentine de Saint Point a dû accomplir auprès du maître les tâches incombant au modèle. Seule une telle circonstance pourrait expliquer convenablement la présence des dessins dans l'ambiance quotidienne d'Anne Cessiat. En insistant sur la manière dont les œuvres graphiques sont exposées, toutes ensemble, sur un seul mur, en rangées superposées, nous ferons remarquer que leur accrochage aussi rappelle la manière dont le maître avait l'habitude de présenter ses œuvres graphiques. Ainsi, une photo d'époque représente Auguste Rodin et la duchesse Claire de Choiseul dans l'atelier qui se trouvait au rez-de-chaussée de l'Hôtel Biron. Tenant sur ses genoux un carton à dessin, le maître est occupé à tracer les contours du corps de sa favorite. Surprise par l'objectif de l'appareil photo dans une attitude qui suggère le triomphe et la jubilation, la duchesse est en

[11] Comme le phénomène de la luxure est déjà défini dans le premier manifeste et que le deuxième devait lui être entièrement consacré, nous déduisons qu'en dépit de l'« égalité parfaite » proclamée par l'auteure, distribuée de manière impartiale entre les deux formes de création – « spirituelle » et « charnelle » –, Valentine de Saint Point penchait néanmoins pour la dernière.

train de poser pour lui. Le fond sur lequel se détachent les protagonistes de la photo est constitué par un grand nombre de dessins encadrés, disposés par rangées superposées. Le thème de la danse se laisse reconnaître, ça et là, dans cette ample série graphique. Vu que les préoccupations de Rodin pour la danse et la chorégraphie sont assez tardives, datant de la dernière période de sa création, la photo représentant Valentine de Saint Point dans son atelier de la rue de Tourville semble avoir été prise à un moment où la poétesse-danseuse ne posait plus pour le sculpteur. Puisque les documents se trouvant dans les archives du Musée Rodin ne mentionnent pas la présence de Valentine de Saint Point auprès du maître à l'époque où Meunier était son secrétaire – une autre danseuse semble avoir pris sa place, et cette autre était Isadora Duncan elle-même –, les dessins de la rue de Tourville doivent avoir été faits avant l'arrivée de Meunier à Paris en 1910. Nous supposons qu'il s'agit de 1906, l'année où Rilke quitte Rodin, laissant sa place à Valentine de Saint Point, qui assumera les tâches de secrétaire. Cette hypothèse semble être confirmée par l'existence du texte exégétique que nous venons d'analyser, datant de 1906. Le fait que Valentine de Saint Point a décidé de l'écrire pourrait signifier qu'à ce moment-là son activité auprès de Rodin avait atteint son maximum d'effervescence. Ce texte laisse entrevoir une réelle familiarité avec les idées et les procédés de création du maître. Le fait que Valentine de Saint Point réunissait les qualités intellectuelles requises pour un exégète, auxquelles s'ajoutaient les qualités que supposait le rôle de modèle du sculpteur – non pas un modèle quelconque, mais un modèle qui maîtrisait très bien l'art chorégraphique, et qui a même enrichi le langage de la danse d'une nouvelle forme d'expression appelée « Métachorie » – a été décisif dans sa rencontre avec le grand sculpteur. Valentine de Saint Point consacre à cette nouvelle forme de danse un texte qui la définit, ayant valeur de manifeste :

> Mais voilà qu'il [le spectateur] voit devant lui, sur la scène, une figure géométrique qui signifie quelque chose, une atmosphère, un costume, un visage voilé, une voix qui sort d'une poitrine invisible, des mouvements précis, des attitudes rigoureuses… tout cela qui signifie quelque chose. […] Au lieu d'une danse instinctive et sensuelle, j'ai rêvé d'une danse qui s'égalerait à tous les autres arts en n'étant inférieure à aucun et surtout à la musique dont, à tort, elle est actuellement l'esclave. Au lieu d'exprimer par la danse des sensations ou des psychologies, je cherche à exprimer une idée, l'esprit qui anime un de mes poèmes et non, comme dans la pantomime, les gestes qu'il indique. Choisissant un de mes poèmes, je le donne pour thème à la musique ; personnellement, j'en déduis l'esprit, l'idée. J'en arrête la synthèse formelle dans une figure géométrique en harmonie avec cette idée, et j'enferme ma danse dans les limites de cette figure comme la musique l'est dans le nombre

> du contrepoint. Il y a donc, dans la Métachorie, l'union de la conscience et de l'instinct et l'union de tous les arts.[12]

Valentine de Saint Point déclare sans équivoque que la nouvelle forme de danse qu'elle vient d'inventer représente la synthèse de tous les arts, puisqu'elle a réussi à en abstraire l'essence profonde de nature numérique-géométrique. Serait-ce un pur hasard que les idées de Valentine de Saint Point sur la danse coïncident avec les idées de Rodin sur la sculpture, un art que Valentine de Saint Point « apprenait » de Rodin lui-même ? Voici à ce propos le témoignage de Rodin, prêt à sacrifier le côté sensuel de l'art statuaire – qu'il avait, de toute évidence, exalté pendant l'acte créateur – en faveur de l'abstraction géométrique :

> […] travailler par les profils en profondeur, et non par faces en pensant toujours aux quelques formes géométriques d'où procède toute la nature, faire sentir ces formes éternelles sous le cas particulier de l'objet étudié, voilà mon critérium. Ce n'est pas de l'idéalisme, cela, c'est du métier. […] sans cette méthode, mes danaïdes, mes figures dantesques ne seraient que des choses molles, mauvaises. De la forme large que j'obtiens, votre esprit déduit des idées.[13]

En comparant la définition de la Métachorie formulée par Valentine de Saint Point avec le témoignage de Rodin on remarquera que tous les deux – la danseuse aussi bien que le sculpteur – aspirent à s'éloigner de l'aspect « charnel » des choses, chacun d'eux étant préoccupé d'insérer dans le corps de sa création une structure géométrique de nature ineffable, apparentée au « royaume » des idées platoniciennes. Mais comme la danse intéresse Rodin

---

[12] « La Métachorie de V. de Saint Point », *dans* Giovanni Lista, *Futurisme – Manifestes, documents-proclamations*…, p. 255. Sur les « métachories » de Valentine de Saint Point on apprend encore qu'elles étaient « exécutées pieds nus, le corps couvert de voiles, selon des tracés géométriques et en se démarquant délibérément du rythme musical », et qu'elles « devaient beaucoup au symbolisme ». Voir « Valentine de Saint Point, [Desglans de Cessiat-Vercell Anna-Jeanne-Valentine-Marianne, dite] (1875-1953) », dans le *Larousse de la danse* (sous la direction de Philippe Le Moal), Paris, 1999, p. 244. En 1917, pendant une tournée aux États-Unis, à New-York mais aussi sur la Côte Ouest, Valentine de Saint Point a présenté au public américain la nouvelle forme de danse qu'elle avait inventée et a fait une série de conférences consacrées à la personnalité et à l'art d'Auguste Rodin. C'est un fait connu que Marinetti, l'idéologue du futurisme, n'a pas apprécié les « métachories » de Valentine de Saint Point. Selon lui, elles n'avaient pas la vocation d'une forme stable, équivalable à une « œuvre d'art ». Voilà donc une perspective assez traditionaliste sur les formes d'expression artistique, dont se réclame – de manière bizarre – le peintre anti-traditionaliste et futuriste Marinetti. Voir Günter Berghaus, « Dance and the Futurist Woman : The Work of Valentine de Saint Point », dans *Dance Research*, vol. XI, n° 2, 1993.

[13] Camille Mauclair, *Auguste Rodin - La Vie - Les Œuvres - L'Esthétique - L'Influence sur notre temps*, La Renaissance du livre, Paris, 1918, p. 59.

surtout dans la dernière partie de sa vie, lorsqu'il a accumulé une expérience créatrice impressionnante, nous croyons pouvoir affirmer qu'en choisissant pour ses dessins et ses sculptures un thème chorégraphique – de même que Valentine de Saint Point infusait à la danse des idées abstraites qu'elle « filtrait » à partir de la substance même de ses poèmes pour les imposer ultérieurement à la musique –, le sculpteur tendait lui-même vers une forme supérieure de synthèse des arts. L'idée de saisir le mouvement chorégraphique apparaît comme une sorte d'accomplissement, de conséquence tardive des préoccupations constantes de Rodin liées à la représentation du corps en mouvement. Un mouvement continuel, fluide, non saccadé et non séquentiel, sur lequel Rainer Maria Rilke avait déjà attiré l'attention, dans son texte consacré à Rodin :

> Lui qui avait déjà traversé tant de vies, trouva ici de la Vie la plénitude et la surabondance. Les corps dont chaque point était volonté, les bouches qui avaient la forme de cris paraissant monter des profondeurs de la terre. […]
> Ces nouveaux gestes l'intéressaient particulièrement. Ils étaient impatients. De même que quelqu'un qui cherche longtemps un objet, devient de plus en plus perplexe, distrait et pressé, et produit autour de soi un massacre, un entassement de choses qu'il tire de leur ordonnance habituelle, comme s'il voulait les contraindre à chercher avec lui, de même les gestes de l'Humanité qui ne peut trouver sa signification, sont devenus de plus en plus impatients, nerveux, précipités et hâtifs. Et toutes les questions de l'existence, remuées et fouillées, gisent autour d'elle. Mais, en même temps, ses mouvements se sont aussi faits plus hésitants. Ils n'ont plus cette rectitude physique et résolue avec laquelle les hommes d'autrefois ont tout empoigné. Ils ne ressemblent plus à ces mouvements qui sont conservés dans les statues anciennes, aux gestes dont le point de départ et le point final importaient seuls. Entre ces deux mouvements simples, d'innombrables transitions se sont insérées et il apparut que, justement dans ces états intermédiaires, se passait la vie de l'homme d'aujourd'hui, son action et son impuissance à agir. […] Rodin créa ces gestes. […] Il fit porter à des centaines et des centaines de figures à peine plus grandes que ses mains, la vie de toutes les passions, la floraison de tous les plaisirs et le poids de tous les vices.[14]

Si, de cette admirable analyse, on ne retient que le passage final, où Rilke nous apprend que, grâce à cette nouvelle manière, plus subtile, de représenter le mouvement, Rodin a réussi à insuffler à ses sculptures « la vie de toutes les passions, la floraison de tous les plaisirs et le poids de tous les vices », on se trouve confrontés – selon notre opinion – à un fait de concordance et, tout à la fois, de synchronie. « Passions, plaisir, vices », voilà un « trio » digne de toute

[14] Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*, Éditions Émile-Paul Frères, Paris, 1928, p. 67-69.

notre attention. En cédant à la tentation d'un simple jeu de mots, nous remarquerons que l'ambiance de l'atelier de la rue de Tourville réunissait le luxe et la luxure. Cela devient évident surtout si à la photo sur laquelle nous avons déjà concentré notre attention – celle qui représente Valentine de Saint Point « trônant » dans son atelier, entourée de divers objets de valeur – nous en ajoutons d'autres, par la voie du souvenir. Dans certaines de ces photos, la poétesse-danseuse pose entièrement nue, dans des attitudes qui pourraient être qualifiées de « lascives », incitant sans aucun doute à la luxure. Ces témoignages photographiques ne peuvent sûrement pas être détachés de la célébrité dont jouissait à l'époque Valentine de Saint Point. Une célébrité que mettent en évidence aussi bien ses contemporains que ses exégètes de date récente. Dans les photos qui nous sont parvenues, luxe et luxure semblent agir synergiquement, dans une véritable symbiose. Dans le contexte du mouvement symboliste, une telle symbiose s'avère être toute naturelle, et le syntagme « luxe, calme et volupté » du célèbre poème de Baudelaire ne fait que la légitimer, de manière en quelque sorte définitive.

Valentine de Saint Point a su transférer cette symbiose de l'ambiance de son propre atelier et de celui de Rodin – tous les deux saturés de culture symboliste – dans un espace où l'on s'attendrait le moins, ou pas du tout, à la rencontrer. Elle l'installe au cœur même du mouvement futuriste, techniciste et mécanomorphe à l'excès, et surtout, disposé, dans sa phase incipiente, à mépriser la femme. Cette translation, qui semble acquérir la valeur expressive et communicationnelle d'un oxymore – qui caractérise également le chef-d'œuvre de Marcel Duchamp *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, dont l'élaboration conceptuelle est strictement contemporaine des manifestes de Valentine de Saint Point et dans lequel le mécanomorphisme de nature futuriste sert, d'une manière peut-être ironique, un thème par excellence érotique[15] –, a été préparée, semble-t-il, avec beaucoup de minutie. Valentine de Saint Point commence par rédiger et lancer le *Manifeste de la femme futuriste*. C'était une réplique polémique à un certain fragment du manifeste du futurisme (*Fondation* et *Manifeste du Futurisme*), dans lequel Marinetti et les futuristes en herbe exprimaient tout leur mépris pour la femme : « Nous

[15] *La Mariée mise à nu*… de Duchamp vient illustrer brillamment cette alliance. Duchamp met en relation le mécanomorphisme d'origine futuriste avec certaines formes élaborées d'érotisme, qu'il « explique » à l'aide des documents olographes réunis dans les deux *Boîtes*, verte et blanche. Ces documents ne peuvent pas être détachés de l'œuvre proprement dite – *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* –, étant donné qu'ils avaient été conçus en tant que partie intégrante de l'œuvre. Concernant l'influence du futurisme sur Duchamp, voir Cristian-Robert Velescu, « Marcel Duchamp et le futurisme », dans *Ligeia dossiers sur l'art*, XXIV, 109-110-111-112, juillet-décembre 2011, p. 66-106.

voulons glorifier la guerre, seule hygiène du monde, le militarisme, le patriotisme, le geste destructeur des anarchistes, les belles Idées qui tuent et le mépris pour la femme. »[16]

Le fragment a été mis en exergue sur la première page du manifeste de Valentine de Saint Point. Afin de disséminer ses idées, l'auteure a repris les stratégies futuristes qui s'identifient en fait à celles de Marinetti. Le texte a été imprimé sous la forme d'une affiche pliée, en français et en italien. Traduit en allemand, il a été publié à Berlin, en mai 1912, dans la revue *Der Sturm*. Ensuite, au cours de plusieurs tournées, l'auteure a lu ce manifeste sur la scène, à la Galerie Giroux, le 3 juin 1912, puis à la Salle Gaveau de Paris, le 27 juin. Cette dernière lecture s'est déroulée en présence de Marinetti[17], grâce auquel ce moment a été fixé pour la postérité : « Le manifeste fut déclamé par une bouche jeune, particulièrement sensuelle sous des yeux immenses. […] Boccioni, Severini et moi, nous étions improvisés gardiens de corps, mais ce très beau corps se défendait seul. »[18]

À son tour, Gino Severini, présent lui aussi dans la salle, a consigné la bagarre finale qui a suivi la lecture du manifeste : « Des futuristes italiens, il ne restait que Marinetti, un nouvel adepte et moi. À cause du scandale de la fin, le public envahit la scène et alors eut lieu l'intervention rapide de Cravan. Il n'aimait pas les futuristes mais moi, il m'estimait. Après la bataille nous allâmes tous au Bois de Boulogne. »[19]

Il est digne de noter que c'est sur la même scène où Valentine de Saint Point avait lu le *Manifeste de la femme futuriste* que les dadaïstes parisiens allaient présenter au public, le 26 mai 1920 – au cours du Festival Dada –, « Le Sexe de Dada »[20]. Le tumulte des manifestations futuristes – parmi lesquelles se compte la lecture de Valentine de Saint Point du *Manifeste de la femme futuriste* – peut donc être considéré comme un « prélude » à celui des manifestations dadaïstes. La présence d'Arthur Cravan à la lecture publique du *Manifeste de la femme futuriste* ne fait que confirmer ce que l'on pourrait désigner par le syntagme « l'unité du phénomène avant-gardiste ». Et cela parce que Cravan – le boxeur amateur qui avait défendu Valentine de Saint Point – allait boxer aussi au cours des manifestations dadaïstes. Pendant l'une des manifestations de New-York, où il avait été invité en tant que conférencier, il commença –

---

[16] Filippo Tommaso Marinetti, « Fondation et Manifeste du Futurisme », dans Giovanni Lista, *Futurisme – Manifestes, documents-proclamations*…, p. 87.

[17] Voir Véronique Richard de la Fuente, *op. cit.*, p. 214.

[18] *Ibidem*, p. 131.

[19] *Ibidem*.

[20] Voir Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, CNRS Éditions, Paris, p. 153.

sans une seule parole – à se dévêtir sur la scène, suscitant la consternation du public américain, moins préparé à affronter de telles provocations avant-gardistes. Pour compléter le portrait du défenseur de Valentine de Saint Point, il faudrait ajouter aussi qu'il était le neveu d'Oscar Wilde.

Pour revenir au *Manifeste de la femme futuriste*, nous ferons remarquer qu'il porte en germe des idées qui seront reprises et développées un an plus tard dans *Manifeste de la luxure*, ce qui montre que l'action de Valentine de Saint Point suit rigoureusement les étapes d'une véritable stratégie. Voici un fragment significatif extrait du *Manifeste de la femme futuriste*, qui définit par anticipation la luxure et en fait l'éloge, tout à la fois : « La luxure est une force, parce qu'elle détruit les faibles, excite les forts à la dépense des énergies, donc à leur renouvellement. Tout peuple héroïque est sensuel. La femme est, pour lui, le plus exaltant des trophées. »[21]

Selon notre avis, il n'est pas exagéré d'affirmer que le *Manifeste de la femme futuriste* peut et doit être considéré comme le fondement idéologique sur lequel s'appuie le *Manifeste de la luxure*, publié un an plus tard. Fait à la fois audacieux et inhabituel pour l'époque où ce manifeste a été écrit et lancé, la luxure est présentée comme étant un « bien culturel » et un « paramètre de civilisation ». D'ailleurs le mot « luxure » – capable à lui seul de scandaliser la société *fin de siècle* – apparaît dans le titre même de ce texte incendiaire. Tout comme les manifestes les plus importants de l'avant-garde historique, le *Manifeste de la luxure* opte lui aussi pour la forme de la définition. Son auteure ne fait que définir, dans des termes à la fois non conventionnels et anti-traditionalistes – c'est-à-dire en termes « avant-gardistes » –, le phénomène auquel elle consacre ce manifeste :

> La Luxure, conçue en dehors de tout concept moral et comme élément essentiel du dynamisme de la vie, est une force. Pour une race forte, pas plus que l'orgueil, la luxure n'est pas un péché capital. Comme l'orgueil, la luxure est une vertu incitatrice, un foyer où s'alimentent les énergies. La luxure, c'est l'expression d'un être projeté au-delà de lui-même ; c'est la joie douloureuse d'une chair accomplie, la douleur joyeuse d'une éclosion ; c'est l'union charnelle, quels que soient les secrets qui unifient les êtres ; c'est la synthèse sensorielle et sensuelle d'un être pour la grande libération de son esprit ; c'est la communion d'une parcelle de l'humanité avec toute la sensualité de la terre ; c'est le frisson panique d'une parcelle de la terre. La Luxure, c'est la recherche charnelle de l'Inconnu, comme la Cérébralité[22] en est la recherche spirituelle.

[21] Valentine de Saint Point, « Manifeste de la femme futuriste », dans Giovanni Lista, *Futurisme – Manifestes, documents-proclamations*…, p. 331.

[22] Il est digne de noter qu'un proche de Valentine de Saint Point, Ricciotto Canudo, publie le 9 février 1914 le *Manifeste de l'art cérébriste*. Canudo proposait « […] un art plus noble qui ne

> La Luxure, c'est le geste de créer et c'est la création. La chair crée comme l'esprit crée. Leur création, en face de l'Univers, est égale. L'une n'est pas supérieure à l'autre. Et la création spirituelle dépend de la création charnelle. Nous avons un corps et un esprit. Restreindre l'un pour multiplier l'autre est une preuve de faiblesse et une erreur.[23]

Valentine de Saint Point a été très proche de Filippo Tommaso Marinetti. Ce qui a favorisé le rapprochement de la poétesse-danseuse des milieux futuristes, c'est précisément la composante rebelle, féministe de sa démarche, ayant une valeur « anti-traditionaliste ». D'ailleurs l'initiative de ce rapprochement appartient entièrement à Valentine de Saint Point. En d'autres termes, c'est elle qui va à la rencontre des futuristes, et non pas l'inverse. Elle les découvre grâce à Ricciotto Canudo, avec qui elle avait entretenu – comme nous venons de le montrer – des relations quasi matrimoniales. On sait que dans son atelier de la rue de Tourville elle avait reçu comme invités Gino Severini, Umberto Boccioni et plus tard Marinetti. Il fait la connaissance de Marinetti par l'intermédiaire de l'éditeur Albert Messein[24], qui a publié la production poétique marinettienne de facture symboliste[25]. Si Valentine de Saint Point avait eu elle-même l'initiative d'aller à la rencontre des futuristes, son adhésion au mouvement futuriste, tout au contraire, avait été déterminée – ou plutôt exigée – par Filippo Tommaso Marinetti[26] lui-même. Malgré le fait que le futurisme n'était pas bien vu dans

---

touche pas le cœur mais remue le cerveau ». Voir Ricciotto Canudo, « Manifeste de l'art cérébriste », dans *Montjoie !*, janvier-février 1914. On pense que ce manifeste avait été partiellement inspiré par les recherches de Valentine de Saint Point concernant la synthèse des arts. Dans un article paru dans *L'Intransigeant* du 26 février 1914, Valentine de Saint Point rejette pourtant d'une manière énergique toute connexion qu'on aurait pu établir entre ses Métachories et le cérébrisme de Canudo (voir Véronique Richard de la Fuente, *op. cit.*, p. 215). Malgré ce rejet, le fait de rapporter la « luxure » à la « cérébralité », que l'on oppose l'une à l'autre dans le *Manifeste de la luxure*, est significatif, puisque toutes les deux servent – selon Valentine de Saint Point – « à la recherche de l'Inconnu ».

[23] Valentine de Saint Point, « Manifeste futuriste de la luxure », dans Giovanni Lista, *Futurisme – Manifestes, documents-proclamations*…, p. 332.

[24] Albert Messein a été l'éditeur des poètes symbolistes (Paul Verlaine – dont il publie les œuvres complètes –, Albert Samain, Stéphane Mallarmé), mais aussi de Marinetti, dans sa phase symboliste. Voir Filippo Tommaso Marinetti, *Destruction : poèmes lyriques*, A. Messein, Paris, 1904. À en juger d'après le titre du volume de poésie publié en 1904 par Messein, on pourrait affirmer qu'en pleine phase symboliste, Marinetti conférait déjà aux « poèmes lyriques » une fonction destructrice, iconoclaste, annonçant l'« iconoclasme radical » propre au mouvement futuriste. C'est une preuve de plus que le symbolisme peut et doit être considéré comme le « berceau » de l'avant-garde historique, si l'on admet que toute action avant-gardiste trouve son modèle et son commencement dans le mouvement futuriste lui-même.

[25] Voir Véronique Richard de la Fuente, *op. cit.*, p. 120.

[26] *Ibidem*, p. 124.

son cercle d'amis, la poétesse-danseuse a fini par céder aux insistances de Marinetti et a adhéré au mouvement. Pourtant, elle a bien pris soin de nuancer sa position :

> Ma vie et mon œuvre en parfait accord tendent sans cesse aux vertus éternelles et modernes que préconise le futurisme, que pourrais-je vous dire de mieux ? Sur un point pourtant, je m'éloigne de vous. Je ne pense pas que les chefs-d'œuvre entassés dans les rues et dans les musées civils et religieux doivent être offerts en holocauste à nos forces nouvelles.[27]

Pour en revenir aux circonstances dans lesquelles Valentine de Saint Point a pu connaître Marinetti, il faudrait prendre en considération encore un témoignage, selon lequel leur rencontre avait eu lieu à Créteil[28], dans un entourage que Valentine de Saint Point, Canudo et Marinetti avaient l'habitude de fréquenter, de même que les membres du « phalanstère » pouvaient être rencontrés dans le salon littéraire de la poétesse-danseuse[29]. Il faut ajouter que l'idée aussi bien que la réalité d'un groupe de création aussi hétérogène que celui de Créteil ont pu naître précisément à l'Abbaye de Créteil, là où un poète et un prosateur qui partageaient le même amour pour la musique de Wagner – il s'agit de Charles Vildrac et de Georges Duhamel – avaient réuni autour d'eux des écrivains, des poètes, des philosophes, des acteurs, des artistes plasticiens, des musiciens et même un maître typographe, Lucien Linard, qui allait superviser l'impression des productions littéraires des membres du phalanstère. Tous, ils se proposaient de vivre, de créer et de gagner leur vie ensemble, dans une résidence que Duhamel avait louée au bord de la Marne. C'est justement pour cette raison que « Créteil » et bientôt aussi le groupe de création de Puteaux – coagulé autour des frères Duchamp – peuvent et doivent être considérés comme des groupes de création proto-avant-gardistes. Les deux groupements, hétérogènes quant à leur structure, réunissaient – à travers leurs représentants – des arts et des formes d'expressions distincts et tendaient vers la « synthèse des arts », que l'avant-garde allait inscrire parmi ses aspirations programmatiques. Or la métachorie, inventée et promue par Valentine de Saint Point, était aussi – par la volonté expresse de sa créatrice – une forme de synthèse des arts. En ramenant à la surface l'essence cachée de ses productions littéraires et en l'imposant à la musique, pour ensuite conférer à la même essence, dans le plan du visible,

---

[27] Lettre de Valentine de Saint Point envoyée à Filippo Tommaso Marinetti, collection privée. *Ibidem*, p. 126.

[28] À Créteil, Canudo mais aussi Valentine de Saint Point auraient pu rencontrer également Constantin Brâncuşi, qui fréquentait le « phalanstère », exposant à côté des artistes « phalanstériens ».

[29] Voir Véronique Richard de la Fuente, *op. cit.*, p. 100.

une interprétation en clé géométrique, par l'intermédiaire du corps évoluant sur la scène, Valentine de Saint Point devenait l'initiatrice d'une forme d'expression synthétique. Intégrées dans des « formules métachoriques », la poésie, la musique et la chorégraphie agissaient synergiquement. Certes, le public ne pouvait pas savoir que les idées que le corps de la danseuse encryptait sur la scène de manière géométrique avaient leur origine dans les diverses créations poétiques de Valentine de Saint Point. Dans ses volumes de poésie, le support des idées était tout simplement le mot. À travers les métachories, le mot prolongeait son pouvoir caché dans les sonorités abstraites de la musique et dans les constructions géométriques, non moins abstraites, auxquelles, sur la scène, la danseuse prêtait son propre corps. Nous pensons néanmoins que la pureté géométrique de la danse n'était pas étrangère au « cérébrisme » de Canudo, même si Valentine de Saint Point rejette l'idée d'un quelconque rapport entre la métachorie et le « cérébrisme » mis en avant par son conjoint. D'ailleurs, tout en remplaçant le terme « cérébrisme » par « cérébralité », Valentine de Saint Point reste fidèle à la terminologie instituée par Canudo, puisqu'on découvre le terme dans le *Manifeste de la luxure*[30]. Apparue en 1913, la métachorie a été acceptée et assimilée par le mouvement futuriste, malgré les objections de Marinetti. Si elle était apparue cinq ans plus tôt, cette forme d'expression synthétique aurait sûrement été présentée – ne fût-ce que virtuellement – dans le cadre des réunions de Créteil. Ici, la peinture et la sculpture, la musique, la danse et la déclamation – cette dernière grâce à la présence de la femme de Georges Duhamel, l'actrice Blanche Albane – étaient comme chez elles. Créteil est également l'endroit où Valentine de Saint Point et Marinetti ont pu se rencontrer, et où Brâncuşi et Otilia Cosmuţă étaient présents aussi occasionnellement. Même si Marinetti n'a pas apprécié les métachories, la poétesse-danseuse a pu s'imposer à lui par ce qu'elle avait de plus spécifique, c'est-à-dire la dimension anti-traditionaliste, propre à la « femme futuriste » qu'elle a d'ailleurs incarnée. Valentine de Saint Point peut et doit être considérée comme la première « femme futuriste ». Elle l'affirme d'ailleurs nettement dans une lettre adressée à Marinetti :

> Moi, femme que vous dépréciez tant, je suis d'accord avec vous Futuristes, sur bien des points. Je suis aussi pour la guerre et les idées fortes qui tuent, je hais la morale et le féminisme socialisants. [...] le problème, Marinetti, c'est que la société contraint les femmes à se transformer d'êtres supérieurs en personnages languissants et sentimentaux que je déteste autant que vous, tout

[30] « La Luxure, c'est la recherche charnelle de l'Inconnu, comme la Cérébralité en est la recherche spirituelle. »

> comme je déteste ces rôles d'ouvrières anonymes que les féministes tiennent tant à promouvoir.[31]

En tenant compte de toutes ces circonstances et de tous ces détails, on arrive à la conclusion que Valentine de Saint Point illustre de la manière la plus concrète possible, par sa personne même, l'idée que le mouvement symboliste – auquel ni Rodin ni Marinetti n'étaient étrangers – doit être considéré comme « le berceau » du modernisme et tout autant du futurisme. Mais puisque le futurisme a offert le modèle de tous les mouvements avant-gardistes qui ont suivi, pouvant donc être considéré comme « l'archétype » de tout mode d'organisation et de toute action de type avant-gardiste, c'est dans le symbolisme qu'il faudra chercher – implicitement, en quelque sorte – les racines mêmes de l'avant-garde historique. La conjonction symbolisme-futurisme est d'ailleurs documentée de manière pittoresque dans le roman de Francis Carco *De Montmartre au Quartier latin* [32]. En parcourant les pages du roman, on apprend que Gino Severini – signataire en 1910 du *Manifeste des peintres futuristes*, mais aussi l'un des membres du groupe cubiste de Puteaux, où il était présent chaque dimanche, au cours de l'année 1912, en tant qu'hôte des frères Duchamp – avait épousé la fille du poète symboliste Paul Fort[33]. Plusieurs membres de la bohème parisienne, qui incluait, sans distinction aucune, symbolistes, cubistes et futuristes, avaient été présents lors du mariage. Dans la perspective du passé, le chercheur contemporain pourra constater que de telles alliances matrimoniales se projetaient sur un fond culturel complexe, où le symbolisme, le cubisme et le futurisme se croisaient à travers leurs représentants, parfois liés entre eux, comme dans le cas présent, par des relations de parenté. En lisant Carco, on comprend mieux comment du symbolisme au futurisme, en passant par le cubisme, il n'y avait qu'un pas,

---

[31] Lettre de Valentine de Saint Point envoyée à Filippo Tommaso Marinetti (collection privée). Véronique Richard de la Fuente, *op. cit.*, p. 125.

[32] La valeur de document de ce roman est suggérée aussi dans l'interview qu'André Frank prend à Mario Meunier. Lorsque l'intervieweur affirme que le roman « serait – disons – celui de Carco », il suggère que les faits présentés sont bien réels, et non pas le fruit de l'imagination. Selon André Frank, Carco n'aurait fait que raconter des événements auxquels il avait participé en tant que représentant de la bohème parisienne. Mais dans ce cas, le romancier s'avère être un authentique chroniqueur de la bohème parisienne des deux premières décennies du XX^{e} siècle.

[33] Paul Fort lui-même se comptait parmi les membres du groupe de Puteaux. En tant qu'homme de lettres, il contribuait à l'hétérogénéité du groupe, qui comportait des peintres, des critiques, des philosophes et des mathématiciens amateurs, et qui cessait ainsi d'être un simple groupe d'orientation cubiste. Grâce à cette diversité, le groupe de Puteaux peut et doit être considéré comme « proto-avant-gardiste ».

facile à franchir dans l'« espace » chargé de connotations symboliques d'un mariage célébré au cœur même de la bohème parisienne :

> […] À quelques jours de là, Paul Fort mariait sa fille au peintre Severini, il y avait de grandes réjouissances au café Voltaire et je fus invité. Les réjouissances, lorsque Paul Fort en est l'ordonnateur, prennent aussitôt des proportions immenses. En effet, le Prince des Poètes, debout sur le piano, chantait. Les invités buvaient, se congratulaient et Marinetti, dont la superbe auto blanche tranchait sur le pavé de la place de l'Odéon, s'abandonnait à des joies futuristes. Il brisait la vaisselle. C'était splendide. Chacun s'époumonait à célébrer, en cette union charmante, la grâce parisienne et l'art ultra-moderne de l'Italie nouvelle, quand Paul Fort réclama le silence et me pria de « pousser » une chanson. Je le fis volontiers. Apollinaire me surveillait de son petit œil. Je chantai. C'était une chanson des rues que j'avais apprise dans les bals et elle plut à ce point qu'il me fallut sortir mon répertoire à la grande joie d'une « dame » que je ne connaissais pas et qui me demanda mon nom.[34]

Dans les années qui suivirent la Première Guerre mondiale, Valentine de Saint Point cessa d'être entourée par cette atmosphère intensément avant-gardiste. Il est sans doute surprenant de constater qu'après la mort de Ricciotto Canudo – survenue en 1923 –, à un moment où elle ne trouvait plus sa place dans le nouveau paysage culturel de Paris, de même qu'elle ne retrouvait plus sa voie vers les anciennes énergies créatrices qui avaient nourri jusqu'à récemment son œuvre et son activisme sur la scène artistique de Paris et d'outre-Atlantique, Valentine de Saint Point décida de donner un nouveau cours à sa vie. Elle se convertit d'abord à l'Islam – cela se passait en 1924, dans la ville de Tanger, au Maroc –, puis elle décida de s'établir au Caire. Elle fut soutenue dans cette entreprise par la veuve de Canudo, Jeanne Dubois, laquelle, après le décès de Canudo, était devenue son amie intime. Au cours de l'année 1925, Jeanne Dubois accompagna Valentine de Saint Point en Égypte, et puis elle continua de lui tenir compagnie tout au long des années qui suivirent. Au Caire, la poétesse-danseuse était connue sous le nom de Raouhya Nour-el Dine ou Rawhya Noureddine, ce qui veut dire Essence de l'âme ou Lumière de la religion. Cet « exile » de la fin de sa vie rappelle celui d'un illustre compatriote, René Guénon, qui fut lui aussi une personnalité complexe et mystérieuse. Autoexilé, converti lui aussi à l'Islam, il meurt, tout comme elle, au Caire. Il est intéressant de noter que Valentine de Saint Point s'était établie au Caire avant Guénon, qui n'arriva en Égypte qu'en 1930. On ne peut que supposer que Valentine de Saint Point a partagé les idées de ce philosophe des religions. Ce que l'on sait avec certitude, c'est qu'elle a

[34] Francis Carco, *De Montmartre*…, p. 181.

participé à ses funérailles, le 8 janvier 1951, après l'avoir assisté sur son lit de mort, se trouvant à son chevet le 7 janvier au soir. Cela nous permet de supposer un rapprochement réel, de substance, entre le philosophe et Valentine de Saint Point. Si Valentine de Saint Point a effectivement partagé les idées de René Guénon, on peut affirmer que – par sa biographie – la poétesse-danseuse a réuni deux extrêmes : l'anti-traditionalisme radical – propre au futurisme et, en général, à toute l'avant-garde historique – et le traditionalisme excessif, détaché de toute perspective pragmatique ou temporelle, revêtant donc des formes purement spirituelles, et qui est caractéristique de la pensée de Guénon. Nous attirons l'attention sur un détail, à savoir le fait que Constantin Brancusi – que Ricciotto Canudo, le compagnon constant de Valentine de Saint Point, avait l'habitude de fréquenter – n'était pas étranger, lui non plus, aux idées de René Guénon, qu'il ne connaissait d'ailleurs que par personne interposée […].

Pour revenir à Valentine de Saint Point – après cette « séquence orientale » –, nous rappellerons qu'avant la première guerre mondiale, la poétesse-danseuse avait accompli, temporairement, la fonction de secrétaire de Rodin, et que c'était par l'intermédiaire de celle-ci que Mario Meunier était venu à Paris afin de devenir le dernier secrétaire « en titre » du maître. Nous rappellerons aussi la relation durable – presque matrimoniale – de Valentine de Saint Point avec Ricciotto Canudo. En rassemblant toutes ces

informations, nous sommes en mesure d'affirmer que l'idée de faire venir Meunier à Paris appartient, en réalité, à Canudo. Meunier et Canudo s'étaient connus dans l'ambiance de la revue *Le Feu*, comme il résulte d'un texte de Meunier à teinte autobiographique. Si l'on prend en considération tous ces détails, il faudra accepter l'idée que c'est bien Ricciotto Canudo qui avait parlé à Valentine de Saint Point de l'helléniste Mario Meunier, collaborateur de la revue *Le Feu de Marseille* ; suite à la recommandation de ce dernier, la poétesse-danseuse s'était rendu compte que Mario Meunier était la personne appropriée pour le poste de secrétaire de Rodin. Ce fut Ricciotto Canudo qui accueillit Meunier sur le quai de la gare, à Paris, et qui le guida pour s'installer au Quartier Latin (que l'helléniste n'a plus jamais quitté), et ce fut encore lui qui, très probablement, le présenta à Constantin Brancusi dans son atelier de la rue du Montparnasse. Voilà donc quelques séquences d'un scénario plausible, que nous venons d'esquisser à partir de la photo *fin de siècle* qui représente, dans son atelier parisien de la rue de Tourville, Anna Jeanne Valentine Marianne Vercell Desglans de Cessiat Pelletier, artiste connue sous le nom de Valentine de Saint Point.

Traduit du roumain par Maria Ţenchea